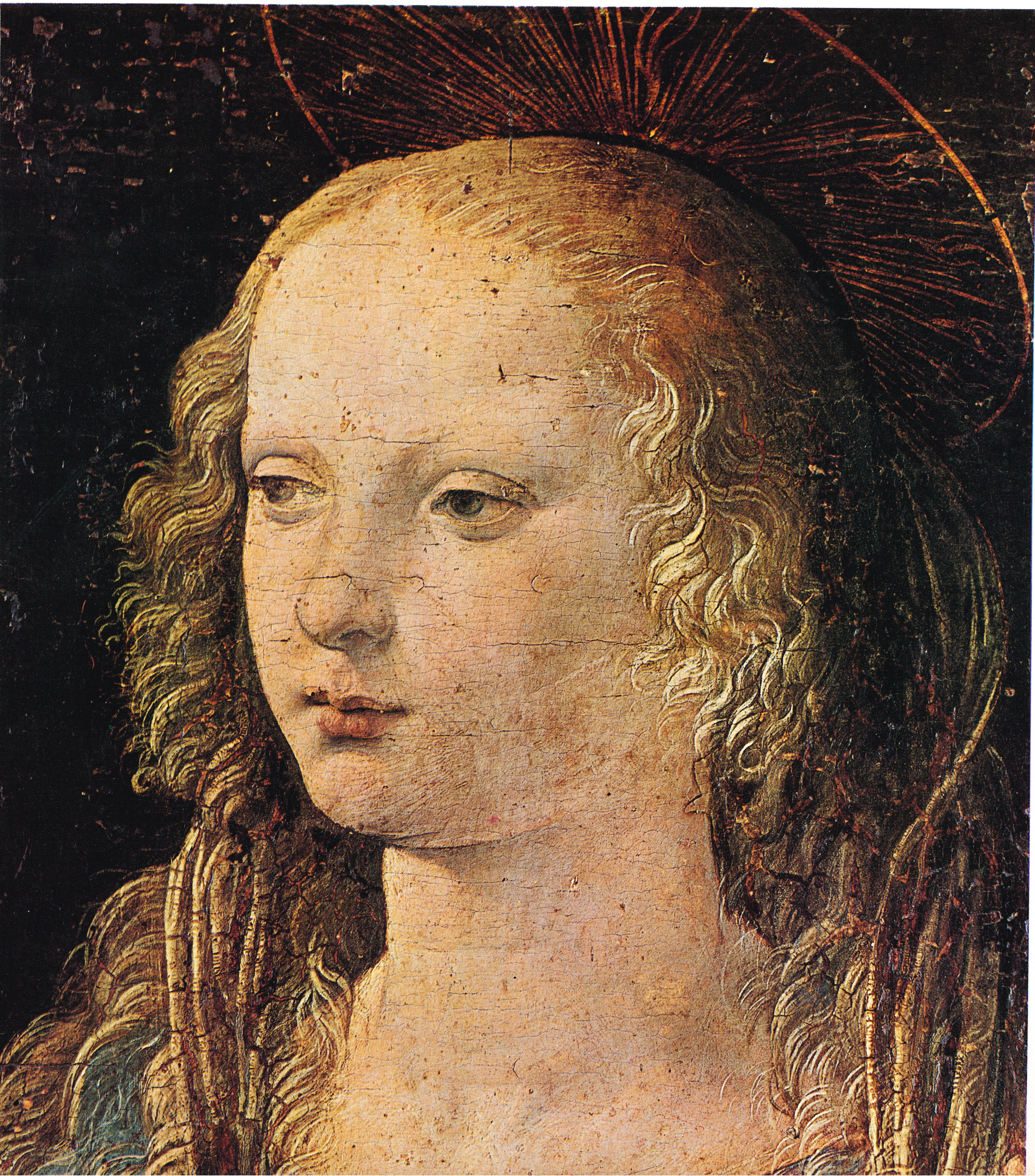


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

19

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Λεονάρντο ντά Βίντσι



Λεονάρντο ντὰ Βίντσι

Ο ΛΕΟΝΑΡΝΤΟ, νόθος γιός τοῦ συμβολαιογράφου Σέρ Πιέρο καὶ κάποιας Κατερίνας, γεννήθηκε στὸ Βίντσι, κοντὰ στὴ Φλωρεντία, τὸ 1452. Ἐφηβος πιά, ὅταν ἐγκαταστάθηκε στὴ Φλωρεντία ὁ πατέρας του, τὸν ἀκολούθησε γιὰ νὰ μὴ μαθητευόμενος στὸ ἐργαστήρι τοῦ Βερρόκκιο· ἐκεῖ, χάρις στὴν κοινωνικὴ του τάξη, στὴν πλατιά του μόρφωση καὶ στὴ γοητεία ὁλόκληρης τῆς προσωπικότητάς του, ξεχωρίζει σύντομα ἀπ' ὅλους τοὺς συμμαθητές του. Βέβαια, ἐπιβάλλεται προπαντὸς μὲ τ' ἀσύγκριτα ζωγραφικὰ του προσόντα, σὲ σημεῖο ποῦ — σύμφωνα μ' ἕνα θρύλο ποῦ ἀναφέρει ὁ Βαζάρι — ὁ ἴδιος ὁ Βερρόκκιο ἀρνεῖται ἀπὸ τότε «νὰ ξαναπιάσῃ τὸ χρωστήρα, ἀφοῦ ὁ μαθητὴς ξεπέρασε τὸ δάσκαλο στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἀγγέλου στὴ Βάπτιση» (σήμερα στὴν Πινακοθήκη Οὐφφίτσι).

Στὰ 1472 ὁ Λεονάρντο γράφεται στὸ μητρώο τῶν ζωγράφων τῆς Φλωρεντίας. Στὰ 1476, μὲ βάση μιὰ ἀνώνυμη καταγγελία, κατηγορεῖται γιὰ προσβολὴ τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὸ ἐφετεῖο. Στὰ 1481, οἱ καλόγεροι τοῦ Σὰν Ντονατό, στὸ Σκοπέτο, τοῦ παραγγέλλουν μιὰ εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας τοῦ μοναστηριοῦ τους, τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων (σήμερα βρίσκεται στὴν Πινακοθήκη Οὐφφίτσι). Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔμεινε μισοτελειωμένο γιατί ὁ Λεονάρντο ἔφυγε γιὰ τὸ Μιλάνο. Ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης πῆγε σὰν ἀπεσταλμένος ἀπὸ τὸν Λορέντσο τὸ Μεγαλοπρεπὴ στὸν Λουδοβίκο Σφόρτσα, τὸν ἐπονομαζόμενον Μαῦρο, γιὰ νὰ προσφέρῃ στὸν ἄρχοντα τοῦ Μιλάνου μιὰ λύρα, γιατί, καθὼς βεβαιώνει ἕνας σύγχρονός του, «ἦταν μοναδικὸς (ὁ Λεονάρντο) στὸ νὰ παίξῃ αὐτὸ τὸ ὄργανο». Ἀφοῦ τέλειωσε τὴν ἀποστολὴ του, ὁ Λεονάρντο παρέμεινε στὴ Λομβαρδία, προσφέροντας τὶς ὑπηρεσίες του στὸν Λουδοβίκο Μαῦρο. Τὸ γράμμα ποῦ τοῦ ἔστειλε, καὶ ποῦ περιέχεται στὸν «Ἀτλαντικὸ Κώδικα» («Codice Atlantico»), θεωρεῖται σήμερα ἀθηντικό, ἂν ὅχι αὐτόγραφο. Σ' αὐτό, ὁ Λεονάρντο ἀπαριθμεῖ ὅλους τοὺς τομεῖς στοὺς ὁποίους μπορεῖ νὰ προσφέρῃ χρήσιμες ὑπηρεσίες: σὰν στρατιωτικὸς μηχανικός, πολέμαρχος, ὅπλοποιός καί, σὲ περίοδο εἰρήνης, σὰν «συνθέτης» κτιρίων, ὑδρολόγος μηχανικός, ζωγράφος καὶ γλύπτης! Τὸ τέλος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα βρίσκει τὸν Λεονάρντο σὲ μεγάλη δραστηριότητα, στὴ Λομβαρδία. Καταγίνεται μὲ θέματα ἀρχιτεκτονικῆς σχετικὰ μὲ τὸν καθεδρικό ναὸ τοῦ Μιλάνου, μὲ τὸν καθεδρικό ναὸ καὶ μὲ τὸν Πύργο τῆς Παβίας, ζωγραφίζει τὴν Παρθένο τῶν Βράχων καὶ τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο γιὰ τὸ μοναστήρι τῆς Σάντα Μαρία ντέλλε Γκράτσιε καὶ ὁργανώ-

Λεονάρντο



1

νει τις γιορτές της Αδλής των Σφόρτσα, στις οποίες είναι ταντόχρονα ένδυματολόγος και σκηνοθέτης: η «Γιορτή του Παραδείσου», πού δόθηκε στις 13 Ιανουαρίου 1490, άφησε εποχή.

Το 1499 ο Λονδοβίκος ο Μαύρος εγκαταλείπει το Μιλάνο γιατί πλησίαζαν τα γαλλικά στρατεύματα. Φοβούμενος την έκδίκηση των έχθρων του Λονδοβίκου ο Λεονάρντο φεύγει για τη Βενετία. Όσο έλειπε, οι Γάλλοι τοξότες πήραν για σημάδι και κατέστρεψαν το γύψινο πρόπλασμα του έφιππου αγάλματος του Φραγκίσκου Σφόρτσα, για το οποίο ο Λεονάρντο είχε δουλέψει δεκαεφτά χρόνια. Οι περιπλανήσεις του θα κρατήσουν κάμποσα χρόνια. Στην αρχή πηγαίνει στη Μάντονα, στην ύπηρεσία της Ισαβέλλας ντ' Εστε, πού της έκανε ένα σχέδιο για προσωπογραφία (χωρίς τελικά να εκτελέσει τον πίνακα). Μετά από μια σύντομη παραμονή στη Βενετία, όπου ζητούν τη γνώμη του για τις όχρωσεις των ανατολικών συνόρων πού απειλούνταν από τους Τούρκους, ξαναγυρίζει στη Φλωρεντία, όπου είχε πάει και το 1499, σαν ειδικός στην αρχιτεκτονική. Αφού έμεινε για λίγο στην πρωτεύουσα της Τοσκάνης, τον βλέπουμε ύστερα στην επαρχία της Ρωμανίας σαν αρχιμηχανικό στις όχρωσεις του Καίσαρα Βοργία. Με το θάνατο όμως του πατέρα του, του πάπα Αλέξανδρου ΣΤ', έκλεισε κι η τύχη του φιλόδοξου στρατηγού: έτσι ο Λεονάρντο ξαναγυρίζει στη Φλωρεντία το 1503, όπου μένει μέχρι το 1506. Εκείνη την εποχή ζωγραφίζει την Άγία Άννα, πού το προσχέδιό της βρίσκεται στο Λονδίνο. Η Δημοκρατία του παραγγέλνει τη μεγάλη τοιχογραφία της Μάχης του Άνγκιάρι για να τοποθετηθώ απέναντι από τη Μάχη της Κασσίνα του Μιχαήλ Άγγελου, στην αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου του Ανακτόρου της Σινιορίας (Παλάτσο Βέκκιο). Αλλά ο Λεονάρντο δοκίμασε μια νέα τεχνική και η τοιχογραφία άρχισε γρήγορα να χαλάη. Ύστερ' από λίγα χρόνια καταστράφηκε οριστικά. Αύτη την εποχή αρχίζει την προσωπογραφία της Τζιοκόντας, πού δέ θα την παραδώσει ποτέ σ' εκείνον πού την παράγγειλε και θα την πάρη στη Γαλλία μαζί με τα άλλα προσφιλή του αντικείμενα. Το Μάιο του 1506 ζητάει προσωρινή άδεια από τη Φλωρεντινή Δημοκρατία για να πάη στο Μιλάνο να τακτοποιήση κάτι υποθέσεις πού είχαν μείνει έκκρεμείς από τότε πού έφυγε βιαστικά, το 1499. Πραγματικά, λίγο

πριν από τη φυγή του, ο δούκας του είχε χαρίσει ένα άμπέλι έξω από τη Λονδοβίκεια Πύλη, σέ αναγνώριση των ύπηρεσιών του: από την άλλη μεριά, ο Λεονάρντο είχε κι ένα λογαριασμό με τους καλόγερους του Αγίου Φραγκίσκου σχετικά με τον πίνακα 'Η Παρθένος των Βράχων. Στο Μιλάνο έρχεται σ' έπαφή με τους Γάλλους, κι ο ίδιος ο άρχοντας του δουκάτου, ο Κάρολος της Αμπουάζ, ζητάει από τη Φλωρεντινή Δημοκρατία παράταση της άδειας του Λεονάρντο: λίγο αργότερα το αίτημα το επανέλαβε και το ύποστήριξε ο ίδιος ο βασιλιάς της Γαλλίας, Λονδοβίκος ΙΒ'. Άνάμεσα στα 1507 και 1508, ο Λεονάρντο περνά λίγο καιρό στη Φλωρεντία για να κανονίσει με τ' αδέρφια του την πατρική κληρονομιά, και μετά ξαναγυρίζει στο Μιλάνο, όπου θα μείνη για πολλά χρόνια με τον τίτλο του «τακτικού ζωγράφου και μηχανικού», μ' έναν άνετο και σταθερό μισθό και με όλα τα μέσα για να καταγίνεται ελεύθερα με τις επιστημονικές του έρευνες ή με έργα σαν εκείνο της διευθέτησης του ρεύματος του ποταμού Άντα.

Το 1512, ή παλινρόηση των Σφόρτσα ύποχρεώνει τον Λεονάρντο, πού είχε «έκτεθώ» με τους Γάλλους, να φύγη από το Μιλάνο άλλη μια φορά. Από το 1513 ως το 1516 βρίσκεται στη Ρώμη και κατοικεί στο Άνάκτορο Μπελβεντέρε, ως προστατευόμενος του Τζουλιάνο των Μεδίκων, αδελφού του πάπα Λέοντος Ι'. Αυτό τον καιρό παραμερίζει τη ζωγραφική, ανοίγει ένα εργαστήριο μεγεθυντικών κρυστάλλων και παίρνει εργάτες. Ο Ραφαήλ του κάνει την εξαιρετική τιμή να δώσει τα χαρακτηριστικά του στον Πλάτωνα της Σχολής των Άθηνων. Ο Λέων Ι' όμως δέν ενδιαφέρεται για τις επιστημονικές έρευνες του Λεονάρντο. Γι' αυτό, μετά το θάνατο του προστάτη του, ο καλλιτέχνης δέ διατάζει να δεχτή την πρόσκληση του Φραγκίσκου Α'. Το 1516 φεύγει από την Ιταλία για πάντα, μαζί με τον πιστό του μαθητή Μέλτσι: πηγαίνει στον πύργο του Κλου (είναι ανοιχτός για το κοινό και λέγεται σήμερα «Clos Lucé»), κοντά στην Άμπουάζ, παίρνοντας μαζί τους πού ακριβούς τον πίνακες, τα σκίτσα και τα χειρόγραφα, πού θα τ' αφήσει για κληρονομιά στον αγαπημένο του μαθητή.

Πέθανε στις 2 Μαΐου του 1519 και θάφτηκε, σύμφωνα με την επιθυμία του, στο περιστύλιο του μοναστηριού Σαιν-Φλοραντέν στην Άμπουάζ.

«Ο ζωγράφος έχει αξία μόνο σάν είναι οίκουμενικός»

(Λεονάρντο ντὰ Βίντσι)

ΑΥΤΟΣ ό φαινομενικά φιλόδοξος και άλαζονικός ισχυρισμός, πού φαίνεται νά εξηγή άπόλυτα τό γιατί ύμνήθηκε τόσο ό οίκουμενικός χαρακτήρας του Λεονάρντο, καθρεφτίζει τό πάθος και την ταπεινοσύνη με την όποία ό καλλιτέχνης μελετούσε καθετί πού έβλεπε, καθώς μαρτυρούν τά άμέτρητα σχέδιά του κι έπιβεβαιώνουν τά πολυποίκιλα ένδιαφέροντά του σάν βοτανολόγου, ανατόμου, γεωλόγου και μηχανικού.

Ο ΜΥΘΟΣ του Λεονάρντο ντὰ Βίντσι — πνεύματος οίκουμενικού και ξεχωριστού πρωτοπόρου — δημιουργήθηκε στά τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, τότε πού πίστεψαν πώς άνακάλυψαν στόν καλλιτέχνη την πιο ολοκληρωμένη και πιο ύψηλή έκφραση του ανθρώπου της Άναγεννήσεως και πώς ό ίδιος συγκέντρωνε όλες τις κατακτήσεις της άνθρωπότητας: περασμένες, τωρινές και μελλοντικές. Στην πραγματικότητα, ό Λεονάρντο ήταν γεμάτος άντιφάσεις και άβεβαιότητες, γεμάτος άνησυχίες κι άμφιβολίες, πού δέν ταιριάζουν και τόσο με την εικόνα του υπερέτελου υπεράνθρωπου πού έπλασαν γι' αυτόν. Στους στοχασμούς του κυριαρχεί ή άναζήτηση της όλοένα τελειότερης έκφράσεως. Στις άποσπασματικές του σημειώσεις, ή επιστημονική παρατήρηση έναλλάσσεται με φιλοσοφικούς στοχασμούς, ή άνατομία ενός άνθρώπινου σώματος άκολουθεί ένα κείμενο σφοδρής κριτικής, τó σχέδιο μιας πολεμικής μηχανής μένει στη μέση για ν' άρχιση ή ποιητική περιγραφή ενός λουλουδιού... Άλλά και στη ζωγραφική είναι άνικανοποίητος. Ό καλλιτέχνης δοκιμάζει νέους τρόπους, συχνά καταστρεπτικούς, άφήνει τά έργα του μισοτελειωμένα ή δέν τ' άρχίζει ποτέ, όπως δείχνουν τά τόσα σκίτσα και σχέδια πού έμειναν σ' αυτό τó στάδιο, ένώ αντίθετα άφιερώνεται στους πίνακες πού του άρέσουν, τους προσέχει μέχρι τις τελευταίες τους λεπτομέρειες και τους δίνει μ' άπλοχεριά όλόκληρη την άγάπη του.

Άκόμα κι ό Βαζάρι, πού χαρακτήριζε τόν Λεονάρντο ντὰ Βίντσι σάν καλλιτέχνη «άληθινά θαυμάσιο και ουράνιο» (στην πραγματικότητα έκανε τους ίδιους διθυραμβικούς επαίνους σ' όλους τους «θεσπέσιους» Ίταλούς καλλιτέχνες του δέκατου έκτου αιώνα), είχε τη σύνεση νά προσθέσει πώς ό Λεονάρντο «θά είχε

μεγάλο όφελος άν ήταν λιγότερο άσταθής και πολυπράγμων. Γιατί καταπιανόταν με πολλά πράγματα και, μόλις τ' άρχιζε, τά εγκατέλειπε...».

Ή «άπομυθοποίηση» της προσωπικότητας του Ντὰ Βίντσι άρχισε στα 1906 με μιá ξακουστή διάλεξη του Μπενεντέτο Κρότσε, πού είχε για θέμα τά όρια του Λεονάρντο ως φιλόσοφου, και συνεχίστηκε μέχρι σήμερα με διάφορες εύκαιρίες. Έγινε άνάλυση σχεδόν όλων των πλευρών της προσωπικότητας του δασκάλου, με σκοπό νά βρεθί τó πραγματικό του πρόσωπο. Κανείς δέν είχε την πρόθεση νά διαλύσει συστηματικά ένα προσφιλή θρύλο, ούτε και νά δείξει πνεύμα άντιλογίας. «Νά ξαναβάλουμε τόν Λεονάρντο στην εποχή του, στο συγκεκριμένο ιστορικό του πλαίσιο, νά του δώσουμε τις άνθρώπινες διαστάσεις του πέρα από κάθε μύθο, αυτός είναι ίσως ό καλύτερος τρόπος για νά τιμήσουμε έναν άνθρωπο πού είχε ό ίδιος ιδιαίτερα άνεπτυγμένη την αίσθηση του μέτρου», έγραφε ό Garin τó 1952, σε μιá βαθυστόχαστη μελέτη του με θέμα τόν πολιτισμό της Φλωρεντίας στα τέλη του δέκατου πέμπτου αιώνα, με την εύκαιρία των πεντακοσίων χρόνων από τη γέννηση του Ντὰ Βίντσι.

Ό Λεονάρντο ντὰ Βίντσι άποτελεί τó πιο χαρακτηριστικό δείγμα του φλωρεντινού πολιτισμού του τέλους του δέκατου πέμπτου αιώνα· έκφράζει τόν τύπο του άνθρώπου αυτής της εποχής, πού δείχνει περιέργεια για όλα κι είναι σίγουρος για τη δύναμή του και για την εύφυία του. Άλλά ταυτόχρονα καθρεφτίζει την κρίση πού έρχεται, τη βαθιά ταραχή ενός κόσμου πού άκόμα δέ βρήκε τó σημείο της ίσορροπίας του, τó δρόμο μιας ολοκληρωτικής και όριστικής άνανέωσης. Θα χρειαστή νά περάσει άκόμα ένας αιώνας ώσότου φτάσει ή άνθρωπότητα στη νέα επιστήμη του Γαλιλαίου και στην επαναστατική ζωγραφική του Καραβάτζιο.

Έφαρμόζοντας την άρχή πού λέει ότι ένας καλός ζωγράφος πρέπει νά ξεκινά από την ίδια του την εμπειρία, από την προσωπική του επαφή με τη φύση, «γιατί ή ζωγραφική του θα έχη πολύ μικρή αξία άν παίρνει για πρότυπα τά ζωγραφικά έργα των άλλων», ό Λεονάρντο βρέθηκε σε ίση μοίρα με τόν Τζιόττο



2

και με τον Μαζάτσιο· είχε, όπως κι εκείνοι, μεγάλη επίδραση στα καλλιτεχνικά γεγονότα της εποχής του· όμως, αντίθετα απ' αυτούς, εκείνος δεν επιδίωξε να κυριαρχήσει στην εποχή του. Άλλωστε σ' αυτό θα τον έμπόδιζε ο κλειστός και άριστοκρατικός χαρακτήρας του, που έκλινε περισσότερο στην κριτική παρά στη νεωτεριστική όρμη, περισσότερο στη θεωρία παρά στην πράξη, περισσότερο στην άμφιβολία παρά στην επιβεβαίωση μιας ιδέας.

ΜΠΑΙΝΟΝΤΑΣ σε ηλικία δεκατεσσάρων μάλλον χρονών στο εργαστήριο του Βερρόκκιο, του πιο διάσημου ζωγράφου εκείνης της εποχής, δούλεψε με το δάσκαλο και τους μαθητές του και άρχισε να εξασκή την επιδεξιότητα του μολυβιού του πάνω στους πίνακες του ονομαστού Φλωρεντινού και πάνω στα εγκαταλειμμένα προπλάσματα των γλυπτών του. «Ω ζωγράφε άνατόμε, πρόσεξε μη γίνης σκληρόγραμμας από την υπερβολική γνώση των όστων, των μυών και των τενόντων!», θα γράψη αργότερα, φέρνοντας ίσως στο νοῦ του την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο εργαστήριο του Βερρόκκιο, τη σκληρή χάραξη της γραμμής, την άδυσώπητη ανατομική μελέτη της φλωρεντινής ζωγραφικής και γλυπτικής της εποχής εκείνης. Ο Λεονάρντο ντύνει τους γυμνούς σκελετούς των προσώπων του δασκάλου του· τους στεφανώνει μ' ένα φῶς πιο ανάλαφρο, χωρίς ωστόσο ν' άπαρνιέται την παράδοση του ωραίου σχεδίου και της φωτοσκίασεως της φλωρεντινής σχολής. Στην άρχή της σταδιοδρομίας του ανήκει χωρίς άλλο ή *Παναγία Μπενούά*, στο Λένινγκραντ, που ή ρομαντική αρχιτεκτονική της και το λεπτεπίλεπτο πρόσωπό της είναι σε όλα αντίξια του νεαρού μαθητή. Η *Παναγία της Πλατείας* παραγγέλθηκε στον Βερρόκκιο για τον καθεδρικό ναό της Πιστόια, αλλά ζωγραφίστηκε, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, από το μέτριο ζωγάφο Λορέντσο ντι Κρέντι· ή πρεντέλα του έργου αυτού, γνωστή σαν *ο Μικρός Εὐαγγελισμός*, σήμερα στο Λούβρο, αντιγράφει σε μικρότερο μέγεθος και σχηματικότερα τον περίφημο *Εὐαγγελισμό* της Πινακοθήκης Ουφίτσι. Άλλά το πιο όνομαστό έργο αυτής της συνεργασίας παραμένει ή *Βάπτιση του Χριστού* (σήμερα στην Ουφίτσι), που χρωστᾷ στον Λεονάρντο την ξανθή και τρυφερή όμορφιά του αγγέλου στ' άριστερά, καθώς ίσως και το τοπίο του βάθους, όπου τα βουνά σβήνουν μέσα στην έλαφριά καταχνιά της ατμόσφαιρας. Τα πρώτα προσωπικά και άνεξάρτητα έργα του καλλιτέχνη — ή *Παναγία* του Μονάχου και ή *Παναγία* του Λένινγκραντ, *ο Εὐαγγελισμός* του Μοντεολιβέτο, σήμερα στην Ουφίτσι — είναι ακόμα διαποτισμένα βαθιά από τη φλωρεντινή σχολή του δέκατου πέμπτου αιώνα. Άρκεϊ νᾶ

παρατηρήσουμε τον τύπο των προσώπων και μέχρι τον αρχαιολογικό χαρακτήρα της σαρκοφάγου-άναλογίου του *Εὐαγγελισμού*, τόσο συγγενικής με την μπρούντζινη σαρκοφάγο του Ιωάννη και του Πέτρου των Μεδίκων, που ο Βερρόκκιο είχε εκτελέσει το 1472 για το παλιό Ίεροφυλάκιο του Αγίου Λαυρεντίου. Στα φτερά των αγγέλων βλέπουμε την άντανάκλαση των σπουδών του για το πέταγμα των πουλιών, που τόσο τον συνάρπαζε. «Θᾶ πετάξη το μεγάλο πουλι που θᾶ γεμίση τον κόσμο με τη φήμη του», θα γράψη ο Λεονάρντο στον «Κώδικα για το πέταγμα των πουλιών» («Codice del volo degli uccelli»). Δεν πρέπει νᾶ δοῦμε σ' αυτά τα λόγια μόνο μια λαμπρή προφητεία, αλλά και το φλογερό του πόθο νᾶ αποσπάση από τον τέλειο μηχανισμό του φτερού το μυστικό, με το όποιο φανταζόταν πῶς το όνειρο του Ίκαρου θα γινόταν πραγματικότητα και ή πτήση του ανθρώπου δυνατή.

Άπό την εποχή εκείνη χρονολογείται και ή προσωπογραφία της *Τζινέβρα Μπέντσι* (Βαντούτς, Μουσείο Λίχτενσταϊν). Παράλληλα με την άδυσώπητη φλωρεντινή τεχνική της μελέτης των φυσιογνωμιών «με φλαμανδικό τρόπο», ο Λεονάρντο ντᾶ Βίντσι δίνει τώρα πᾶ σ' αυτό το πρόσωπο κάτι το ασύλληπτο και άπροσδιόριστο, που θᾶ ολοκληρωθῇ στην *Τζιοκόντα*. «Φαντάσου τᾶ πρόσωπα των άντρών και των γυναικών την ώρα που νυχτώνει, στο δρόμο, με γκρίζο οὐρανό... τί χάρη και τί γλυκύτητα τᾶ φωτίζει!... αυτή είναι ή τέλεια έκφραση», σημειώνει ο Λεονάρντο στο «Χειρόγραφο Α» της Έθνικης Βιβλιοθήκης των Παρισίων, και ακριβῶς αυτό το ανάλαφρο χᾶδι του άμυδρου φωτός στεφανώνει το πρόσωπο της γυναίκας. Το άπαλό σκίασμα της ατμόσφαιρας, το περίφημο «σφουμάτο» (sfumato) του Ντᾶ Βίντσι, δεν είναι άποτέλεσμα μετεωρολογικής μελέτης, δεν ξεφεύγει από την παράδοση της Τοσκάνης του τέλους του δέκατου πέμπτου αιώνα, που θεωρεῖ το σχέδιο και τη φωτοσκίαση σαν τις δυό κύριες έκφραστικές αξίες. «Μήν κάνης πῶς ζωγραφίζεις διάφανα φύλλα στον ήλιο, γιατί αυτά γίνονται θαμπά», γράφει ο Λεονάρντο σ' ένα άλλο μέρος της «Πραγματείας για τη Ζωγραφική»· συμβουλεύει νᾶ μη δημιουργούνται καθαρᾶ «έμπρεσιονιστικές» έντυπώσεις και βυθίζει τᾶ πρόσωπά του σε αποχρώσεις που θυμίζουν δειλινό. Στα χειρόγρατά του ο μεγάλος ζωγάφος αναπτύσσει διεξοδικᾶ τις έντυπώσεις που προκαλοῦν ή σκιά και το φῶς, προσδιορίζοντας με υπερβολικές λεπτομέρειες την «πρωτόγονη», την «άντανάκλαστική» και την «άπλη» σκιά. Στη συνέχεια όμως τονίζει ότι «ένα μεγάλο και ωραίο φῶς, όχι πάρα πολὺ δυνατό, είναι αυτό που θᾶ κάνη κάθε λεπτομέρεια του σώματος πιο εὐχάριστη». Καταλήγει τελικᾶ σ' αυτό το «καθολικό φῶς», το τόσο αγαπητό στη ζωγραφική του δέκατου έκτου αιώνα, που λούζει πρόσωπα και τοπία μέσα σε μιαν άκίνητη ατμόσφαιρα, εκτός χρόνου.

Ο ΛΕΟΝΑΡΝΤΟ ΝΤΑ ΒΙΝΤΣΙ είναι τριάντα χρονών, όταν καταπιάνεται με το πρώτο του μεγάλο έργο, την *Προσκύνηση των Μάγων*, για την εκκλησία του Σᾶν Ντονάτο, στο Σκοπέτο. Λίγα χρόνια πρίν, στᾶ 1478, του είχαν παραγγείλει μιᾶ εικόνα για την Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου του Αγίου Βερνάρδου, στο Παλάτσο ντέλλα Σινιορία της Φλωρεντίας. Άλλά ο καλλιτέχνης παραμέλησε την παραγγελία εκείνη, που μεταβιβάστηκε στο νεαρό Φιλίππινο Λίππι· είναι ή *Εικόνα των Όκτώ του Καταστατικού*, που χρονολογείται στᾶ 1485 και βρίσκεται σήμερα στην Ουφίτσι. Άπό συνθετική άποψη, ή *Προσκύνηση των Μάγων* είναι ίσως το πιο πρωτοποριακό έργο του Λεονάρντο, ακόμα κι αν το συγκρίνουμε με μεταγενέστερα έργα, όπως με την πυραμιδική δομή της *Παρθένου των Βράχων* ή με την αὐστηρή διαίρεση των προσώπων του *Μυστικού Δείπνου* σε τριάδες. "Ας θυμηθοῦμε τᾶ λόγια του καλλιτέχνη: «Άν το προσχέδιο των θεμάτων είναι έτοιμο, αλλά τᾶ ἄλλα μέρη άργοῦν νᾶ τελειώσουν, μη σε νοιάζη γι' αυτά· θᾶ τᾶ τελειώ-

σης ἀργότερα, με τὴν ἡσυχία σου, ὅπως θὰ σοῦ ἀρέσει». Τὸ παραπάνω κείμενο διευκολύνει τὴν κατανόηση ἐνὸς ἔργου ὅπως ἡ *Προσχέση τῶν Μάγων*, ποὺ εἶναι ἓνα «τελειωμένο προσχέδιο». Ἄς παρατηρήσουμε τὸ καταπληκτικὸ κομμάτι τῆς μάχης τῶν ἱππέων — στὸ βάθος — ποὺ λάμπει ἀπὸ τὶς λευκὲς πινελιὲς μὲ μίγμα μολύβδου μέσα στὰ χρώματα: ἀσφαλῶς αὐτὸ θὰ ἱκανοποιοῦσε τὸν καλλιτέχνη πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸν τελειωμένο πίνακα. Ὁ Ντὰ Βίντσι ἦταν ἀφθαστος σχεδιαστής καὶ τὸ σχέδιό του, ἄλλοτε γοργὸ καὶ τονισμένο, ἄλλοτε διστακτικὸ καὶ ἀπαλὸ, δὲν τοῦ χρησιμεύει μονάχα γιὰ νὰ σκτισάρη τὶς πρώτες ιδέες τῶν ζωγραφικῶν του ἔργων, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ εἰκονογραφήσῃ καὶ νὰ σχολιάσῃ τὶς ἐπιστημονικὲς του παρατηρήσεις. Συχνὰ μάλιστα κάνει πολὺ περισσότερο κομμάτια λεπτῆς ποίησης παρὰ αὐστηρὰ σχέδια βοτανικῆς ἢ μηχανικῆς: κοντὰ στὰ σχέδια λουλουδιῶν καὶ ζώων δίνει πολλὰ λεπτομέρειες τῆς ἀνατομίας, κοντὰ στὰ σχέδια τῶν στρωμάτων τοῦ γήινου φλοιοῦ δίνει τοὺς «κατακλυσμούς», τοὺς «ἀνεμοστρόβιλους» καὶ τὶς «δίνες»...

Μονάχα ὕστερα ἀπὸ μακρόχρονες σπουδές, ἀπὸ σχεδιάσματα λεπτομερειακὰ καὶ ἐπανελημμένα, μιᾶς χειρονομίας, ἐνὸς προσώπου, μιᾶς ἐκφράσεως, ὁ Λεονάρντο καταπιάστηκε μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ *Μυστικοῦ Δείπνου* γιὰ τὴν τραπεζαρία τοῦ μοναστηριοῦ τῆς Σάντα Μαρία ντέλλα Γκράτσια τοῦ Μιλάνου. Διαλέγοντας τὴ στιγμή ποὺ ὁ Χριστὸς ἀναγγέλλει στοὺς Ἀποστόλους τὴν ἐπικείμενη προδοσία ἐνὸς ἀπ' αὐτοὺς, ὁ Λεονάρντο ξέκοψε ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ παράδοση τῶν Μυστικῶν Δείπνων τῆς Τοσκάνης αὐτῆς τῆς ἐποχῆς: ἓνα δραματικὸ κύμα φέρνει ἀνατριχίλα σ' ὅλους τοὺς ὁμοτράπεζους: οἱ χειρονομίες εἶναι νευρικὲς καὶ γεμάτες ἀνησυχία· ὁ καθένας ἀντιδρᾷ μὲ τὸν τρόπο του κι ἔτσι ἡ αὐστηρὰ συμμετρικὴ σύνθεση, ποὺ συγκεντρώνει τὰ πρόσωπα τρία-τρία, γίνεται περίεργα ἀνάλαφρη.

Στὸ Μιλάνο, ἐπίσης, ὁ Λεονάρντο ζωγραφίζει τὴν *Παρθένο τῶν Βράχων*, ὅπου ὅλα, βράχους καὶ λουλούδια, πρόσωπα καὶ φυτὰ, τὰ περνάει τὸ ἴδιο ρίγος ζωντάνιας ποὺ δίνει ψυχὴ καὶ στὶς σάρκες καὶ στὴν τραχιὰ ἐπιφάνεια τῶν βράχων καὶ στὰ ἀνθοπέταλα. Σ' ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ «Κώδικα Λάισεστερ» («Codice Leicester») ὁ Λεονάρντο κάνει λεπτοὺς παραλληλισμοὺς ἀνάμεσα στοὺς ζωντανοὺς ὀργανισμοὺς καὶ τὴ σύσταση τῆς γῆς, ὅπου τὰ βουνὰ ἀποτελοῦν τὸ σκελετὸ αὐτοῦ τοῦ γιγάντιου ὀργανισμοῦ, οἱ τόφοι τοὺς χόνδρους, οἱ φλέβες τοῦ νεροῦ τὸ αἷμα, ἡ παλίρροια καὶ ἡ ἄμωπη τῆς θάλασσας τὴν ἀναπνοή, ἡ «ἐσωτερικὴ φωτιὰ τῆς Γῆς» — δηλαδὴ τὰ ἡφαίστεια — τὴν «ἔδρα τῆς φυτικῆς ψυχῆς τοῦ κόσμου», καὶ ὁ Ὁκεανὸς, ποὺ, σύμφωνα μὲ τὴν πτολεμαϊκὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν κόσμον, θεωρεῖται ἀκόμα τότε σὰν ἓνας τεράστιος ποταμὸς ποὺ ζώνει τὴ Γῆ, «τὴ λίμνη τοῦ αἵματος ποὺ περιβάλλει τὴν καρδιά».

Ο ΛΕΟΝΑΡΝΤΟ διακηρύσσει στὰ γραφτά του, ὄχι χωρὶς κάποια φιλαρέσκεια, ὅτι εἶναι «ἄνθρωπος χωρὶς παιδεία» (μὲν πού στὴν πραγματικότητα ἡ μόρφωσή του ἦταν πλατιά καὶ ἐκλεκτικὴ, ἀν καὶ ὅπωςδήποτε ἀποσπασματικὴ καὶ λίγο ἀνάκατη). Περηφανεύεται, σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς «σαλπικτῆς» (αὐτοδιαφημιζόμενους) καὶ τοὺς «προγυμναστές», πὼς δὲν ξέρεي «νὰ τοποθετῇ τοὺς συγγραφεῖς», δηλαδὴ νὰ σχολιάζῃ τὰ κλασικὰ κείμενα — τὶς πηγὲς τῆς ἀρχαίας σοφίας —, ἀλλὰ πὼς ὅ,τι ἔμαθε τὸ χρωστάει στὴν προσωπικὴ του πείρα. Ὡστόσο, παρὰ τὸν πόθο του νὰ γνωρίσῃ ὅλο καὶ καλύτερα τὸ βάθος τῶν πραγμάτων, τὴν «ἀνατομία» τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν φυτῶν, τῶν λουλουδιῶν καὶ τῶν ζώων, γιὰ νὰ φτάσῃ κατευθείαν στὴν οὐσία τους, δὲν κατορθώνει ν' ἀνακαλύψῃ μιὰ πιὸ συγκεκριμένη πραγματικότητα ἀπὸ κείνη ποὺ εἶχε ἐκφράσει ὁ Μαζάτσιο, ἐξήντα χρόνια νωρίτερα, μὲ τὰ ἀπογυμνωμένα βουνὰ του καὶ τὶς αὐστηρὲς ἀνθρώπινες μορφές του. Ὁ κόσμος τοῦ Λεονάρντο εἶναι φανταστικὸς καὶ ἐξωπραγματικὸς, ρομαντικὸς πρὶν ἀπὸ τὸ ρο-



3

1 - Προσχέδιο γιὰ τὴν *Παρθένο*, τὴν *Ἁγία Ἄννα* καὶ τὸ *Θεῖο Βρέφος*, Λονδίνον, Βασιλικὴ Ἀκαδημία Τεχνῶν.

2 - *Τοπίο* Ἀριθ. 8 P, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμήμα Σχεδίων καὶ Χαρακτικῶν.

3 - Ὁ *Μυστικὸς Δείπνος*, Μιλάνο, Σάντα Μαρία ντέλλα Γκράτσια.

μαντισμό. Ὁ καλλιτέχνης παρακολουθεῖ συνεπαρμένος τὶς μεταβαλλόμενες ὀψεις τῆς οἰκουμένης, τὴ φθαρτὴ οὐσία τῶν ὄντων. «Ἡ σταγόνα νεροῦ ποὺ πέφτει εἶναι ἡ τελευταία ἀπ' ὅσες ἔχουν χυθῇ μέχρι τώρα καὶ ἡ πρώτη ἀπ' ὅσες πρόκειται νὰ χυθοῦν ἀκόμα, ὅπως κι ἡ τωρινὴ στιγμή», γράφει στὸν «Τριβουλτσιανὸ Κώδικα» («Codice Trivulziano»), παραφράζοντας τὰ λόγια τοῦ Ἡράκλειτου. «Ὡ χρόνε, ποὺ φθείρεις τὰ πάντα...», ἀναφωνεῖ σ' ἓνα ἄλλο σημεῖο. Καὶ πιὸ πέρα, συμβουλεύει: «Κοίταξε τὸ φῶς, θαύμασε τὴν ὁμορφιά του. Κλείσε τὰ μάτια καὶ μετὰ ξανακοίταξέ το: αὐτὸ ποὺ βλέπεις τώρα δὲν ὑπῆρχε πρὶν, αὐτὸ ποὺ ἔβλεπες πρὶν δὲν ὑπάρχει πιά». Αὐτὰ τὰ κείμενα ἐξηγοῦν καλύτερα ἀπ' ὅ,τιδήποτε ἄλλο ἓναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ὀνομαστοὺς πίνακες ποὺ ὑπάρχουν στὸν κόσμον, τὴν *Τζιοκόντα*, ποὺ ἄσκησε μιὰ γοητεία σχεδὸν παθολογικὴ στοὺς κριτικούς καὶ στὸ κοινόν. Ἡ ἐκφραση τοῦ προσώπου μὲ τὸ περίφημον αἰνιγματικὸ χαμόγελο εἶναι ἀσύλληπτη καὶ ἀπόμακρη, ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἄπιαστη οὐσία τῶν βράχων ποὺ καθρεφτίζονται στὰ πρασινογάλαζα νερά, τρεμουλιαστὰ κι ἀκίνητα μαζί...

Στὴ Φλωρεντία, ἐνῶ δούλευε ἀργὰ-ἀργὰ καὶ μὲ πάθος τὸ πρόσωπο τῆς *Τζιοκόντας*, ἡ Δημοκρατία τοῦ παράγγειλε τὴ *Μάχη τοῦ Ἀνγκιάρι*, ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν πόλεμον μεταξὺ Φλωρεντίας καὶ τῆς ἀρχοντικῆς οἰκογένειας Βισκόντι, γιὰ ἓναν τοῖχον τῆς αἵθουσας τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου, στὸ Παλάτσο Βέκκιο. Στὸν ἀπέναντι τοῖχον, ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελὸς εἶχε ἀναλάβει ν' ἀπεικονίσῃ μιὰν ἄλλη μάχη, τὴ *Μάχη τῆς Κασσίνα*, ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν πόλεμον κατὰ τῆς Πίζας. Ἀλλὰ ἡ *Μάχη τοῦ Ἀνγκιάρι*, στὴν ὁποία ὁ Λεονάρντο ἐφάρμοσε μιὰ ἀπὸ τὶς ἀτυχεῖς τεχνικὲς τοῦ καινοτομίας (ἓνα παχὺ μίγμα χρωμάτων ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ τὸ ἀπορροφήσῃ ἀρκετὰ γρήγορα ὁ τοῖχος), δὲν ἄργησε νὰ ξεθωριάσῃ καὶ τίποτα δὲν ἀπόμεινε ἀπ' αὐτὴν ὕστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια. Εἶναι ἀλήθεια πὼς οὔτε ἡ *Μάχη τῆς Κασσίνα* τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου βρίσκεται στὸν ἀπέναντι τοῖχον, γιὰτὶ ὁ καλλιτέχνης ποτὲ δὲ ζωγράφησε στὸν τοῖχον τὸ μεγάλο σχέδιόν του, ποὺ κομματιάστηκε καὶ διασκορπίστηκε στὴ λεηλασία ποὺ ἀκολούθησε τὴν ἐπιστροφὴ τῶν Μεδίκων, τὸ 1512. Ὡστόσο, μποροῦμε νὰ ἔχουμε μιὰ εἰκόνα γιὰ τὴ *Μάχη τοῦ*

Ἐν γὰρ χάρι χάρι στὰ πολυάριθμα ἀντίγραφα τῆς, ἀνάμεσα στὰ ὅποια καὶ τοῦ Ροῦμπενς, κι ἀκόμα χάρι στὰ πολλὰ σχέδια τοῦ Λεονάρντο, τὶς σημειώσεις καὶ τὰ σχόλιά του. Φαίνεται πὼς ὁ καλλιτέχνης εἶχε ἐνημερωθῇ βαθιὰ γιὰ τὶς φάσεις τοῦ ἀγώνα, γιατί μιλάει διεξοδικὰ στὸν «Ἀτλαντικὸ Κώδικα» γιὰ τὸν «τρόπο ἀπεικονίσεως μιᾶς μάχης». Ὁ Μιχαὴλ Ἀγγέλως εἶχε παρατάξει μιὰ ὁλόκληρη σειρά γυμνῶν στὴ *Μάχη* του, γιὰ τὴν ὁποία εἶχε διαλέξει τὴν ἀρχὴ τοῦ πολέμου: τὸν αἰφνιδιασμὸ τῶν Φλωρεντινῶν ἀπὸ τοὺς Πιζάνους, τὴν ὥρα ποὺ ἔκαναν τὸ μπάνιο τοὺς στὰ νερὰ τοῦ ποταμοῦ Ἄρνου. Ὁ Λεονάρντο, ἀντίθετα, παρουσίαζε τὴ δίνη ἀνθρώπων καὶ ἀλόγων στὴν πιὸ ἐντονη στιγμή τῆς μάχης, τὸν ἀγώνα γιὰ τὴ σημαία. Σχετικὰ γράφει ὁ Βαζάρι: «Σ' αὐτὴ τὴ μάχη, ἄνθρωποι καὶ ἄλογα ἔχουν τὴν ἴδια λύσσα, τὴν ἴδια περιφρόνηση γιὰ τὸ θάνατο, τὴν ἴδια δίψα γιὰ ἐκδίκηση· δυὸ ἄλογα, μὲ συμπλεγμένα τὰ μπροστινὰ τοὺς πόδια, μάχονται μὲ τὰ δόντια τοὺς, μὲ τὸ ἴδιο μένος ποὺ κατέχει καὶ τοὺς καβαλάρηδες τοὺς στὸν ἀγώνα γιὰ τὴ σημαία...».

ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ στὸ Μιλάνο, ὁ Λεονάρντο ἐγκαταλείπει σχεδὸν τελείως τὴ ζωγραφικὴ. «Ἕνας ἄλλος ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους τοῦ κόσμου περιφρονεῖ αὐτὴ τὴν τέχνη, στὴν ὁποία διαπρέπει — γράφει μὲ λύπη χρωματισμένη ἀπὸ κάποια εἰρωνία ὁ Μπαλντάσσαρ Καστιλιόνε στὸν «Αὐλικό» του, κάνοντας φανερὸ ὑπαινιγμὸ γιὰ τὸν Λεονάρντο — καὶ καταπιάνεται μὲ τὴ μελέτῃ τῆς φιλοσοφίας, γιὰ τὴν ὁποία ἔχει τόσο περίεργες θεωρίες καὶ νέες χίμαιρες ποὺ κι ὁ ἴδιος, παρ' ὅλη τοῦ τὴ δεξιότητά, δὲ θὰ ἦταν σὲ θέση νὰ τὶς ἀποδώσῃ ζωγραφικά». Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ χρονολογεῖται ἡ μεταφορὰ σὲ ζωγραφικὸ πίνακα τοῦ προσχεδίου τῆς *Ἀγίας Ἄννας*, ποὺ δέκα χρόνια πρὶν εἶχε προκαλέσει συναγερμὸ στὸ λαὸ τῆς Φλωρεντίας, ἀφήνοντάς τον ἐκστατικό. Ἀλλὰ δὲ χωράει καμιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸν πίνακα, ποὺ ἐγινε λίγο ὑποτονικὸς καὶ σκοτεινὸς (φαίνεται καθαρὰ ὅτι συνεργάστηκαν κι οἱ μαθητὲς του), καὶ στὶς λεπτεπίλεπτες γραμμὲς τῶν προπαρασκευαστικῶν σπουδῶν. Τὸ προσχέδιο (σήμερα στὸ Λονδίνο) ἀποτελεῖ μιὰ ἄλλη παραλλαγὴ τῆς περίφημης συνθέσεως. Ἐκεῖνα τὰ χρόνια, ὁ Ἀμπρότζιο ντὲ Πρέντις τελειώνει, μὲ τὴν καθοδήγησιν τοῦ ἴδιου τοῦ Ντὰ Βίντσι, τὸ ἀντίγραφο τῆς *Παρθένου τῶν Βράχων*, ποὺ

εἶχε ἀρχίσει στὸ τέλος τοῦ προηγούμενου αἰῶνα γιὰ τὸ παρεκκλήσι τῆς Συλλήψεως, στὸ Μεγάλο Ἅγιο Φραγκίσκο τοῦ Μιλάνου, καὶ βρίσκεται σήμερα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου.

Ἴσως στὴ σύντομη παραμονὴ του στὴ Ρώμῃ νὰ ἔκανε ὁ Λεονάρντο τὸν *Ἅγιο Ἰωάννη τὸ Βαπτιστῆ*, ποὺ ἡ χάρι καὶ ἡ διφορούμενη γοητεία του δὲν εἶναι χωρὶς κάποια ἐπιτήδευση. Τὸν πίνακα αὐτὸν ὁ δάσκαλος τὸν πῆρε μαζί του στὴ Γαλλία (σήμερα βρίσκεται στὸ Λουβρο). Πολὺ λίγα ἀκόμα ἔργα, χαμένα σήμερα, ἐγίναν ἐκεῖνα τὰ τελευταῖα χρόνια: ἡ *Ἰουδίθ*, ἡ *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος*, ποὺ ζωγραφίστηκε στὴ Ρώμῃ γιὰ τὸν Μπαλντασσάρρε Τουρίνι, ἀνώτερο ἀξιωματοῦχο τοῦ πάπα Λέοντος Ι', καὶ προπαντὸς ἡ περίφημη *Λήδα*, ποὺ προοριζόταν μάλλον γιὰ τὸν προστάτη του Τζουλιάνο τῶν Μεδίκων· ἀπ' αὐτὴν ἔχουμε πολλὰ παραλλαγὰ καὶ ἐρμηνεῖες ζωγράφων τῆς ἐποχῆς.

Φτάνοντας στὴ Γαλλία, ὁ Λεονάρντο κατακτᾷ ἐπιτέλους αὐτὴ τὴν προνομιακὴ θέση ποὺ γύρευε πάντα. Πραγματικά, ποτὲ δὲν μπόρεσε νὰ ἐξοικειωθῇ μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ ἐπικρατοῦσε στὴ Φλωρεντία καὶ στὴ Ρώμῃ, μὲ τὶς μηχανορραφίες, τὶς κλίκες καὶ τὶς ἀντιζηλίες. Πάντοτε προτιμοῦσε νὰ ζῇ στὸ Μιλάνο, ὅπου ὄχι μόνο μποροῦσε νὰ ἐπιδοθῇ μὲ ὅλη τοῦ τὴν ἡσυχία στὶς ἀγαπημένες του ἐρευνες, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἦταν ὁ ἀναμφισβήτητος ἀρχηγὸς σχολῆς, ἀπολάμβανε τὸ γενικὸ θαυμασμὸ καί, στὰ μάτια τῶν κοινῶν θνητῶν, ἔλαμπε μ' ἓνα ὑπέροχο φωτοστέφανο μυστηρίου. Τελειώνοντας, ὡς ἀναφέρουμε τὰ λόγια τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ποὺ τῆς δίνει πολὺ μεγαλύτερη πνευματικὴ ἀξία ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ γλύπτη. Ἐνῶ αὐτός, βουτηγμένος στὸν ἰδρώτα καὶ στὴ σκόνῃ, χειρίζεται τὸ σφυρί καὶ τὴ σμίλη σὰ χειρῶνακτας, ὁ ζωγράφος φαίνεται πὼς ἐνσαρκώνει τὶς προτιμήσεις τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη: «Ὁ ζωγράφος κάθετα μὲ ὅλη τοῦ τὴν ἄνεση μπροστὰ στὸ ἔργο του, καλοντυμένος, σμίγοντας καὶ ἀπλώνοντας ὥραϊα χρώματα μὲ τὸ ἀνάλαφρο πινέλο του. Ντύνεται ὅπως τοῦ ἀρέσει. Τὸ σπῆτι του, στολισμένο μὲ ὥραϊους πίνακες, εἶναι καθαρὸ καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάστασι. Ἡ ἀτμόσφαιρα ἀντηχεῖ ἀπὸ εὐχάριστες μουσικὲς ἐκτελέσεις καὶ ἀπὸ διαβάσματα ὥραϊων βιβλίων, ποὺ ἀκούγονται πιὸ εὐχάριστα ἀπὸ τὸν κρότο τοῦ σφυριοῦ καὶ τὴ βουὴ τοῦ ἐργαστηριοῦ...» («Codice Urbinate»).

«Ἡ τέχνη βρίσκεται ψηλότερα ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη»

(Λεονάρντο ντὰ Βίντσι)

Ο ΔΙΑΣΗΜΟΤΕΡΟΣ ζωγράφος εἶναι ἴσως κι ὁ λιγότερο γνωστός. Αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι, ἀντὶ νὰ περιοριστοῦν στὸ ζωγραφικὸ τοῦ ἔργο, οἱ ποιητὲς καὶ οἱ φιλόσοφοι πῆραν ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ συγγραφικὸ τοῦ ἔργο καὶ ἀνέπτυξαν θεωρίες ποὺ δὲν ἔχουν μεγάλη σχέσι μ' αὐτόν. Ἄν ἀγαπᾶμε τὸν Λεονάρντο καὶ θέλουμε νὰ τὸν καταλάβουμε, πρέπει νὰ δοῦμε, νὰ ξαναδοῦμε καὶ νὰ μελετήσουμε τὴ ζωγραφικὴ του, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κλειδὶ τῆς τέχνης του καὶ τῆς ζωῆς του. Τὸ λέει κι ὁ ἴδιος: «Ἡ τέχνη βρίσκεται ψηλότερα ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη».

Καὶ πρῶτα-πρῶτα, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς δούλεψε σὰ μαθητὴς τοῦ Βερρόκκιο κοντὰ δεκατέσσερα χρόνια, ἀπὸ τὰ δεκατέσσερά του χρόνια ὡς τὰ εἰκοσιοχτὼ: αὐτὴ ἡ συνεργασία στάθηκε καρποφόρα καὶ γιὰ τοὺς δυὸ μεγάλους καλλιτέχνες. Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ Βερρόκκιο ἀποτέλειωσε τὸν *Χριστὸ ποὺ εὐλογεῖ τὸν ἄπιστο Θωμᾶ*, τοῦ Ὁρ Σάν Μικέλε, καὶ πέθανε στὴ Βενετία τελειώνοντας ἓνα ἀπὸ τὰ ὡραιότερα ἔφιππα μνημεῖα τοῦ πλανήτη μας, τὸν ἀνδριάντα τοῦ *Κολλέονε*, ὁ Λεονάρντο, μὲ τὸ νὰ

ἔχῃ ἓνα σωρὸ ἐνδιαφέροντα καὶ μιὰ ἀκόρεστη περιέργεια, δὲν κατάφερε νὰ τελειώσῃ τὸ ἔφιππο ἄγαλμα τοῦ Φραγκίσκου Σφόρτσα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο διασώθηκαν μόνο μερικὰ σχέδια σπάνιας ὁμορφιάς.

Ἄν καὶ «δὲν πέταξε στοὺς αἰθέρες, οὔτε κολύπησε στὰ βᾶθη τῶν ὠκεανῶν», καθὼς τὸ θέλει ὁ θρύλος, ὡστόσο ἐπινόησε τὸ ἀλεξίπτωτο καὶ τὸ σκάφανδρο. Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ ἐφευρέσεις ἐξαφανίστηκαν μαζί μὲ τὰ χειρόγραφα του καὶ στὴν ἐποχὴ του δὲ χρησίμεψαν σὲ τίποτα. Ὁ ἴδιος λέει πὼς «ἡ ἐπιστήμη τοῦ ζωγράφου εἶναι τόσο θεϊκὴ, ποὺ μεταμορφώνει τὸ πνεῦμα τοῦ καλλιτέχνη σ' ἓνα εἶδος θεοῦ». Γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ τοὺς ὁρατισμοὺς τοῦ νοῦ του, ὁ Λεονάρντο ἔχει ἀνάγκη νὰ φωτιστῇ ἀπὸ τὸ φῶς τῆς εὐφυΐας. Γι' αὐτό, ὅταν ἀντικρίζουμε τὰ ἔργα του, ἔχουμε μπροστὰ μας τὴν ἀποκάλυψη ἐνὸς θαυμαστοῦ κόσμου. Οἱ εἰκόνες ποὺ κοσμοῦν αὐτὴ τὴν ὡραία συλλογὴ ἀποτελοῦν ἀδιάψευστη ἀπόδειξη.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Β. ΕΠΙΘΥΜΙΑΔΗΣ

Οἱ πίνακες



I. Ἄγγελοι καὶ τοπίο ἀπὸ τῆ ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ τοῦ Βερρόκκιο (177 × 151 ἐκ.). Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι. — Ὁ πίνακας παραγγέλθηκε στὸν Βερρόκκιο ἀνάμεσα στὰ 1470 καὶ 1480 γιὰ τὸ μοναστήρι τοῦ Σάν Σάλβι. Ὁ Λεονάρντο ζωγράφησε τὸν ἄγγελο ἀριστερὰ — πού ἡ μορφή του εἶναι πιὸ λεπτὴ καὶ πιὸ ἀπαλὰ σκιασμένη ἀπὸ τὴν πλαϊνὴ μορφή — καὶ τὸ τοπίο τοῦ βάθους.



II-III. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (98 × 217 ἐκ.). Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι. — Πιστεύεται γενικὰ πὼς αὐτὸς ὁ πίνακας ἔγινε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Βερρόκκιο γιὰ τὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου τοῦ Μοντεολιβέτο ἀνάμεσα στὰ 1475 καὶ 1478. Ὁ Βερρόκκιο ἴσως θὰ ζωγράφησε τὴν Παρθένο καὶ τὸ βάθος, ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι τὸν ἄγγελο καὶ οἱ ἄλλοι μαθητὲς τὰ ὑπόλοιπα.



IV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ (62 × 47 ἐκ.). Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη. — Φαίνεται ἀκόμα ἡ ἐπίδραση τοῦ Βερρόκκιο στὴ στέρεα δομὴ τῶν προσώπων, ἀλλὰ ἀρχίζουμε νὰ παρατηροῦμε νέες λεπτομέρειες στὴν ἀνταύγεια τοῦ φωτὸς πάνω στὰ ροῦχα, στὶς σάρκες καὶ στὰ λουλούδια. Μερικοὶ ὅμως ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ ἔργο ἀνήκει σὲ ἄλλο μαθητὴ τοῦ Βερρόκκιο.



V. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑΣ (42 × 37 ἐκ.). Βαντούτς, Μουσεῖο Λίχτενσταϊν. — Θεωρεῖται πὼς εἶναι ἡ προσωπογραφία τῆς Τζινέβρα Μπέντσι. Ἀφοῦ γιὰ πολὺν καιρὸ ἀμφισβητήθηκε ἡ πατρότητα τοῦ ἔργου, σήμερα γενικὰ παραδέχονται πὼς ἀνήκει στὸν Λεονάρντο. Ὁ πίνακας ἔχει κοπὴ στὸ κάτω μέρος, ὅπου εἶχαν ζωγραφιστῇ τὰ χεῖρα, ἴσως σταυρωμένα σάν τῆς Τζιοκόντας.



VI. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (246 × 243 ἐκ.). Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι. — Τὴν εἶχαν παραγγεῖλει οἱ καλόγεροι τοῦ Σάν Ντονάτο στὸ Σκοπέτο, ἀλλὰ ἔμεινε ἀτέλειωτη γιὰτὶ ὁ Λεονάρντο ἔφυγε στὸ Μιλάνο. Στὸ βαθύχρωμο προσχέδιο διακρίνονται οἱ κύριες χρωματικὲς ζῶνες τοῦ ἔργου: βαθύσκοιες μάζες καὶ σύντομες πινελιὲς μὲ μίγμα μολύβδου μέσα στὰ χρώματα.



VII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (λεπτομέρεια τοῦ κεντρικοῦ μέρους). Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι. — Ὁ Λεονάρντο ἀνανέωσε μ' αὐτὸ τὸν πίνακα τὴν αὐστηρὴ παραδοσιακὴ σύνθεση, ὅλο ρυθμὸ καὶ ἰσορροπία, τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ Παρθένο καὶ τὸ Θεῖο Βρέφος βρίσκονται στὸ κέντρο ἐνδὸς πλήθους μορφῶν, πού φωτίζονται ὅλες ἀπὸ τὸ φῶς πού σκορπίζουν τὰ ἱερὰ πρόσωπα.



VIII. Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΤΩΝ ΒΡΑΧΩΝ (198 × 123 ἐκ.). Παρίσι, Λοῦβρο. — Ἐνα μεταγενέστερο ἀντίγραφο, ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν Ἀμπρότζιο ντὲ Πρέντις, βρίσκεται σήμερα στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου. Ὁ πίνακας τοῦ Λοῦβρου εἶναι τὸ αὐθεντικὸ ἔργο τοῦ Λεονάρντο, πού ἀρνῆθηκε νὰ τὸ παραδώσει, γιὰτὶ οἱ καλόγεροι δὲν ἤθελαν νὰ πληρώσουν τὴν ἀξία του.



IX. Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΤΩΝ ΒΡΑΧΩΝ (λεπτομέρεια μὲ τὸ τοπίο). Παρίσι, Λοῦβρο. — Ἡ ὑποβολὴ πού ἀσκεῖ ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Λεονάρντο εἶναι ἴσως ἐντονώτερη στὰ τοπία του, τὰ γεμάτα λεπτές, μυστηριακές ἀπηχήσεις. Σ' αὐτὸ τὸ μαγευτικὸ βάθος μὲ τοὺς βράχους ὑπάρχει ἡ ἴδια ἀνήσυχη πνευματικὴ ζωὴ πού προσδιορίζει καὶ τὸ τόσο εὐαίσθητο πρόσωπο τῆς Παρθένου.



X-XI. Η ΤΖΙΟΚΟΝΤΑ (77 × 53 ἐκ.). Παρίσι, Λοῦβρο. — Ἡ παράδοση λέει πὼς αὐτὸς ὁ πίνακας, ἓνας ἀπὸ τοὺς περιφημότερους τοῦ κόσμου, εἶναι ἡ προσωπογραφία τῆς Μόνα Λίζα ντὲλ Τζιοκόντο, καθὼς ἀναφέρει κι ὁ Βαζάρι. Ὡστόσο, σύμφωνα μὲ τὸν Μπενεντέτο Κρότσε κ.ἄ., εἶναι ἡ προσωπογραφία τῆς Κωσταντίνης Ἀβαλός, δούκισσας τῆς Φρανκαβίλλα, ζωγραφισμένη στὴ Ρώμη γύρω στὰ 1503.



XII. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (420 × 910 ἐκ., λεπτομέρεια μὲ τὸ Χριστὸ). Μιλάνο, τραπέζα τῆς Σάντα Μαρία ντέλλε Γκράτσια. — Σύμφωνα μὲ τὸν Βαζάρι, πρέπει νὰ πιστέψουμε πὼς τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἔμεινε «ἀτέλειωτο», γιὰτὶ ὁ Λεονάρντο δὲν ἔβρισκε μοντέλο ἀξιο νὰ ἐκφράσῃ τὴ θεϊκὴ χάρη. Ὁ Μυστικὸς Δείπνος ἔχει ἀποκατασταθῇ τὰ τελευταῖα χρόνια ἀπὸ τὸν κ. Pelliccioli.



XIII. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (λεπτομέρεια). Μιλάνο, τραπέζα τῆς Σάντα Μαρία ντέλλε Γκράτσια. — Ἡ περίφημη αὐτὴ τοιχογραφία, πού ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1495 καὶ 1497, χάλασε γρήγορα, γιὰτὶ ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποίησε μιὰν ἀσυνήθιστη τεχνικὴ καὶ γιὰτὶ πῆρε πολλὴ ὑγρασία ὁ τοῖχος. Τεράστια ποσὰ ἔχουν ξοδευθῇ μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ σωθῇ αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα.



XIV. Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ, Η ΑΓΙΑ ANNA ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ (168 × 112 ἐκ.). Παρίσι, Λοῦβρο. — Ὁ πίνακας προοριζόταν γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (Σαντίσσιμα Ἀννουντσιάτα) στὴ Φλωρεντία. Ἡ ἐκθεση τοῦ προσχεδίου, τὸ 1501, προκάλεσε μεγάλο ἐνθουσιασμό. Τὸ προσχέδιο τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας τοῦ Λονδίνου εἶναι μιὰ ἄλλη παραλλαγή τῆς συνθέσεως.



XV. Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ, Η ΑΓΙΑ ANNA ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ (λεπτομέρεια). Παρίσι, Λοῦβρο. — Μόλις τὸ 1510, καὶ μάλιστα μὲ τὴ συνεργασία τῶν μαθητῶν του, ἔγινε ἡ μεταφορά τοῦ θαυμάσιου προσχεδίου σὲ ζωγραφικὸ πίνακα. Ὁ Ντὰ Βίντσι πῆρε τὸν πίνακα μαζί του στὴ Γαλλία. Ὁ Μέλτσι τὸν ἔφερε πίσω στὴν Ἰταλία, ἀλλὰ στὰ 1630 τὸν ἀγόρασε ὁ Ρισελιέ κι ἀπὸ τότε εἶναι στὴ Γαλλία.



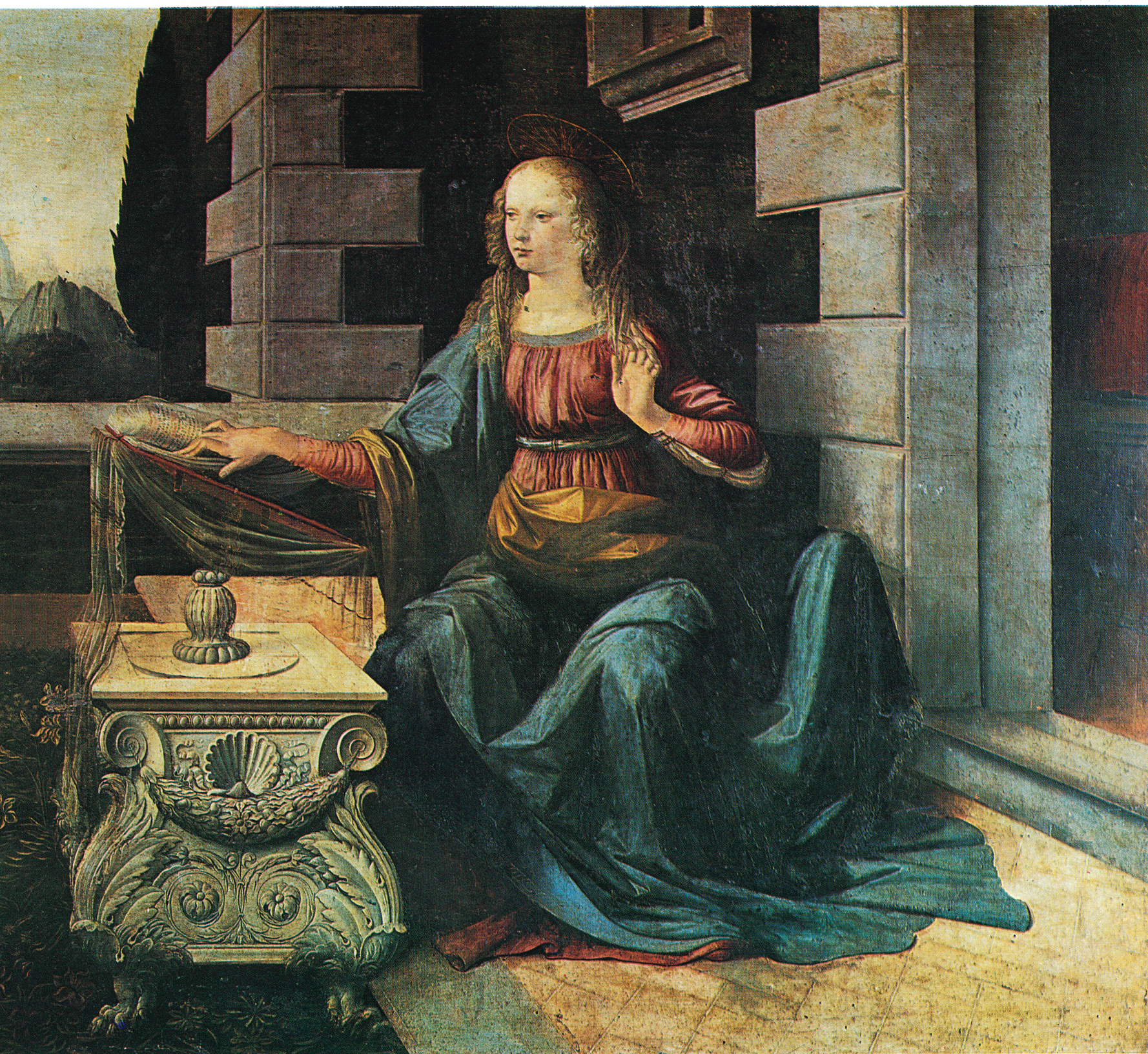
XVI. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ (103 × 75 ἐκ.). Ρώμη. Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ. — Αὐτὸ τὸ μισοτελειωμένο ἔργο ἴσως νὰ τὸ ἄρχιζε ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι πρὶν τὸ 1482. Ὁ καρδινάλιος Ἰωσήφ Φές, θεῖος τοῦ Ναπολέοντα, τὸ ἀνακάλυψε στὰ 1820 σ' ἓνα παλαιοπωλεῖο στὴ Ρώμη. Τὸ πρόσωπο, βαθιά χαρακωμένο ἀπὸ ρυτίδες, μαρτυρεῖ τὶς μελέτες ἀνατομίας πού ἔκανε ὁ ζωγράφος.

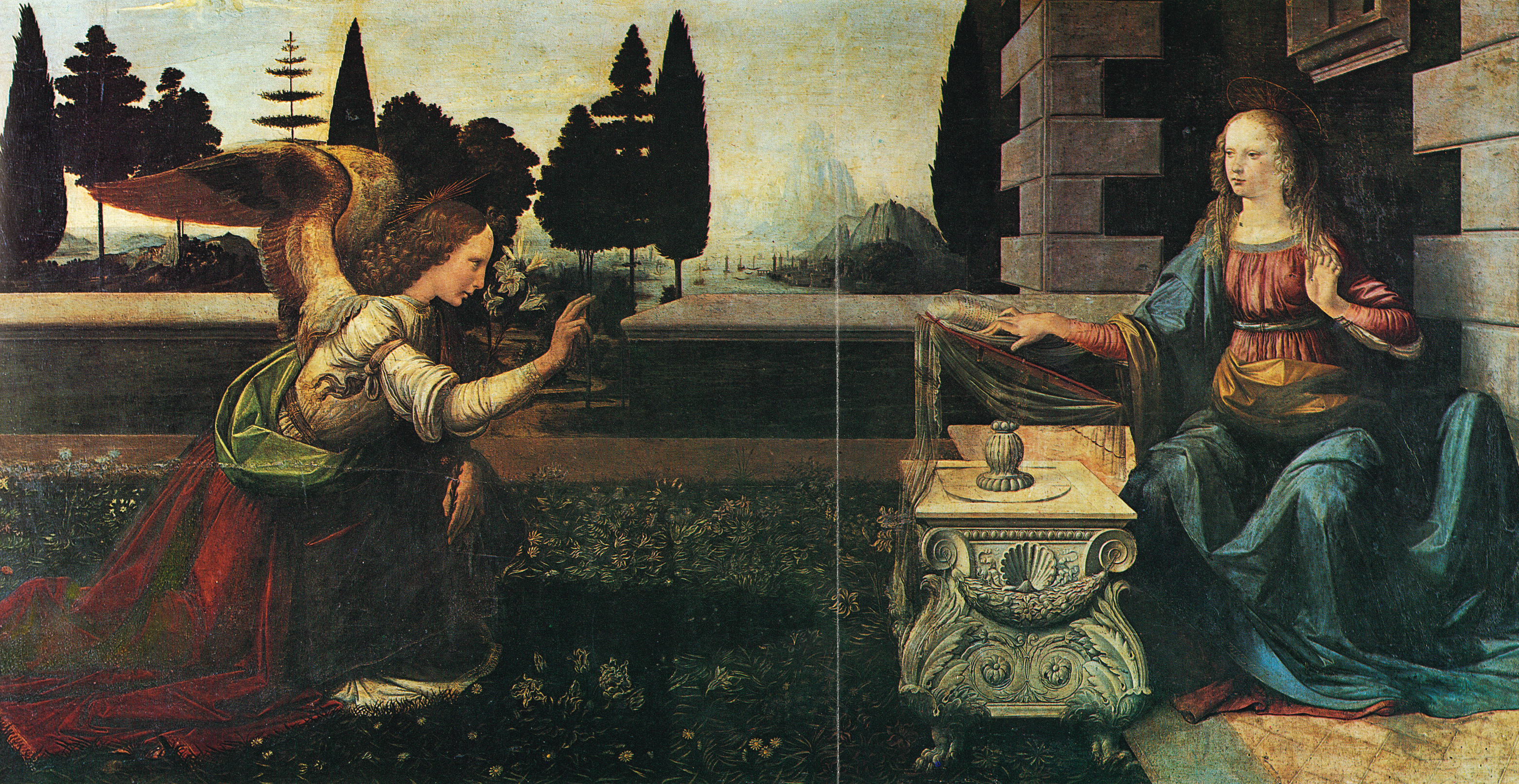


XVII. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (λεπτομέρεια μὲ τὴν Παρθένο). Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι. — Ἀν καὶ σχεδὸν ἀπόλυτα σύμφωνο μορφολογικὰ μὲ τὴ φλωρεντινὴ παράδοση τοῦ 15ου αἰῶνα, τὸ πρόσωπο τῆς Παρθένου φαίνεται σὰ νὰ τὸ ἀγγίξῃ ἀπαλὰ ὁ πέπλος μιᾶς σεμνῆς γλυκύτητας, πού τονίζει περισσότερο τὰ ἀγνὰ χαρακτηριστικά της, τὰ πλαισιωμένα ἀπὸ φωτεινόξανθα μαλλιά.



















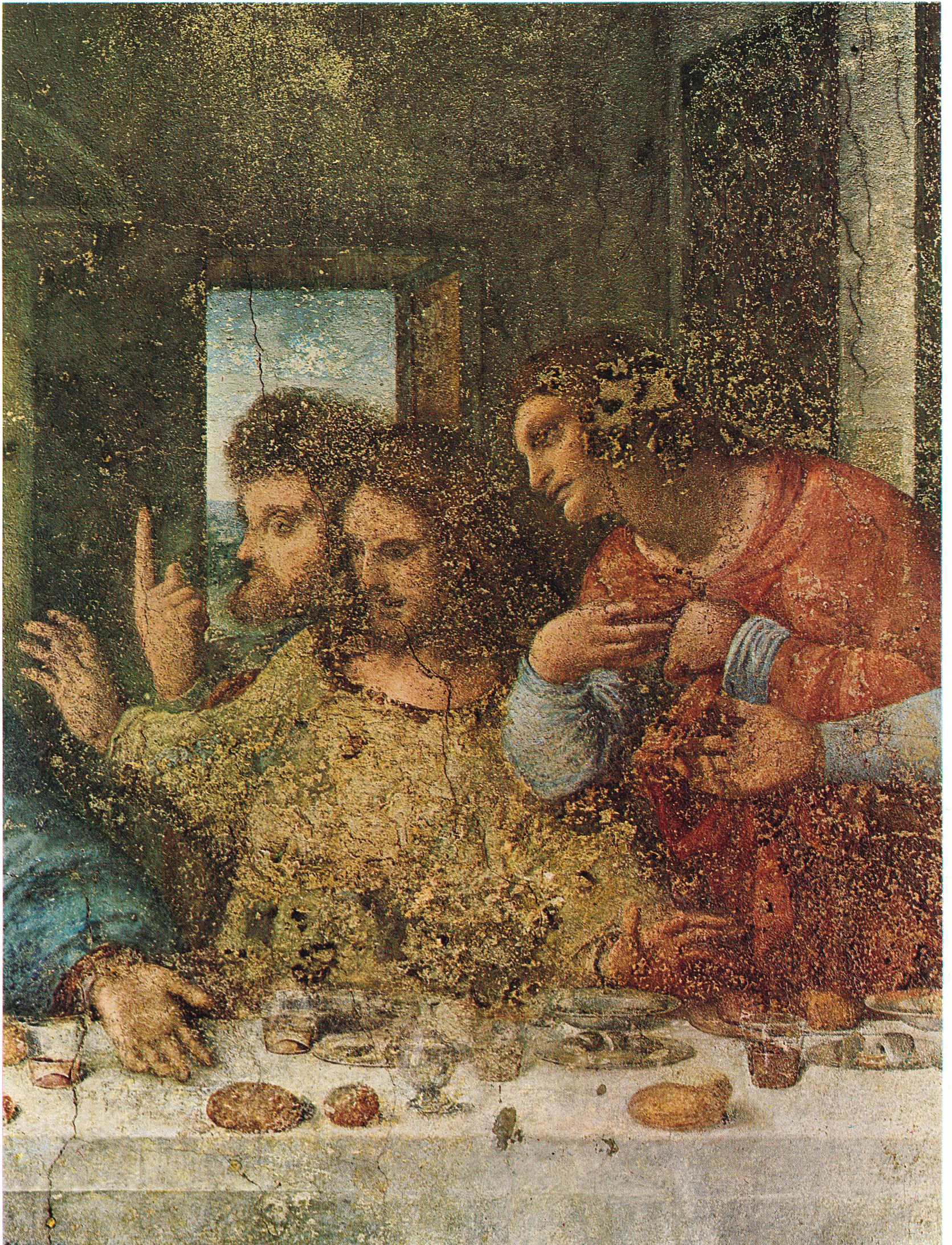


















ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιά έκδοση - προσφορά τών Οίκων FABBRI-MELISSA

«Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ένσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.

Μερικοί από τους

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Βελάσκεθ
Μποττιτσέλλι	Ρέμπραντ
Ίερώνυμος Μπός	Γκόγια
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Νταβίντ
Ντύρερ	Ματίς
Μιχαήλ Άγγελος	Πικάσσο
Ραφαήλ	Μοντιλιάνι
Τισιανός	Ντέ Κίρικο
Χόλμπαϊν	Γύζης
Μπρέγκελ	Λύτρας
Έλ Γκρέκο	Βολανάκης
Ροδμπενς	Παρθένης κ.ά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Η βιβλιοδεσία του έργου είναι στερεά, καλλιτεχνική και κοσμεύεται από πολύχρωμη κουβερτούρα. Ο κάθε τόμος είναι τοποθετημένος μέσα σε θήκη από χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οι προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στο βιβλιοπωλείο μας (Πανεπιστημίου 34 στο ΚΕΝΤΡΟ της στοάς) τα τεύχη 1-15 θα παραλαμβάνουν το βιβλιοδετημένο τόμο αφού καταβάλουν δρχ. 150 για την αξία της βιβλιοδεσίας. Για την άρτιότερη εμφάνιση του τόμου ξανατυπώσαμε τις 15 έγχρωμες εικόνες των εξωφύλλων και τις τοποθετήσαμε στο τόμο. Επίσης προσθέσαμε οκτώ σελίδες με τα περιεχόμενα και τα εύρητριά του τόμου.

3. Η ανταλλαγή των τευχών με βιβλιοδετημένους τόμους θα αρχίσει από τις 20 Μαρτίου.

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε ένα χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορήσει τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Η έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελως ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελως ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφοδιο, για σάς, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δεν «παλιώνει». Σαν γνήσιο έργο τέχνης.

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΔΡΧ. 30